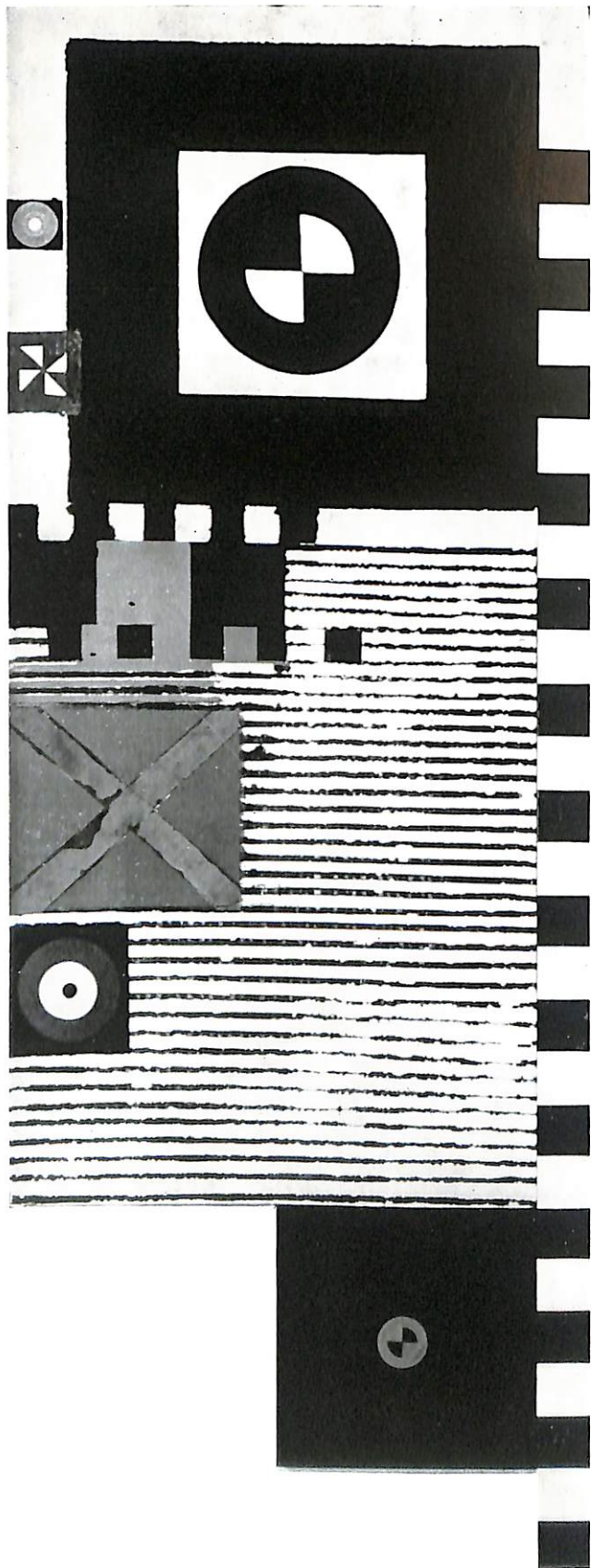
« Marilyn Monroe », 1963

quadrante

studio d'arte contemporanea di matilde giorgini

firenze giugno 1964 n. 29

VITALITÀ DI UN' ESPERIENZA

di Lara V. Masini

Nel gennaio '47, quando, al palazzo « ex-reale » di Milano, tra eroici furori — e in mezzo a difficoltà ed ostacoli di ogni genere — si apriva la prima mostra internazionale di Arte astratta e concreta (c'erano opere di Arp, Bassi, Bill, Bodmer, Bonini, Graeser, Herbin, Hinterreiter, Huber, Kandinsky, Klee, Leuppi, Licini, Lohse, Mazzon, Munari, Reggiani, Rho, Sottsass, Taeuber-Arp, Vantongerloo, Veronesi, Vordenberge-Gilgewart — e già vi si agitavano i principali problemi che caratterizzano l'apertura italiana del dopoguerra e vi si chiarivano gli indirizzi —) Ettore Sottsass Jr. presentava il plastico in legno n. 11.046 che, se pure ancora legato alle ricerche del Suprematismo e a certo neoplasticismo bauhausiano, già rivela alcuni motivi generatori, alcune dominanti di interesse intorno alle quali si articola tutta la ricerca di Sottsass, in ogni campo di attività, dalla grafica, alla pittura, all'arte plastica, all'architettura, all'arredamento, alle opere di interesse decorativo. Sarà, questo perno orientatore (attraverso le variazioni, le incidenze di cultura e di gusto, le trazioni e le mutuazioni, sempre filtrate per via intellettualistica, attraverso le più diverse esperienze di modi linguistici, le ricerche tecniche e formali, al di là delle suggestioni, anche lontane — sempre apertamente denunciate —) la « personale percezione dello spazio », come scriveva Max Bill presentando il giovane artista a Lugano nel novembre '47, uno spazio ricreato secondo una nuova dinamica, secondo « le tensioni proprie, originarie » delle linee e superfici « nello spazio ».

È il rifiuto della concezione tradizionale di spazio bloccato che supera quella che è stata la rottura neoplastica e poi razionalista e organica in architettura, per una interpretazione che vorrei dire « interiore » dello spazio, senza, beninteso, implicazioni metafisiche o pseudomistiche; nel senso della scoperta di una circolazione dialettica che si basa sulla qualità di rarefazione e di filtraggio della luce attraverso la griglia sottile di uno schermo colorato.
« Questa luce, che non è quella indefinibile e pur sempre reale e descrittiva degli impressionisti, ma è luce esperimentata, cioè riconosciuta psicologicamente, è quella

◀ bandiera di morte, 1963

stessa luce contro la quale ho battuto la testa nell'esperienza dell'architettura: dove il problema non è altro che quello di creare, appunto, la luce, non quello di fare muri o superfici, travi o pilastri, ma quello di guidare la luce, di concentrare e dare il massimo di espressività ai fuochi, ai raggi, alle oscurità immense e inspiegabili dei cieli di tutti i giorni e di tutte le notti ». Da queste affermazioni, con le quali Sottsass introduceva una sua mostra al Naviglio, di Milano, nel 1955, si arriva facilmente ad una individuazione personale dei valori formali. Si capiscono certe sue predilezioni (così chiaramente individuate dal Santini in « Zodiac » n. 11) per le forme di architettura spontanea che, con la mediazione del padre architetto, gli derivano dall'architettura popolare trentina arricchita dai mòduli di provenienza tirolese (che poi, durante il forzato soggiorno, come militare, si complicheranno di motivi del folklore montenegrino); e si spiegano gli accostamenti, attraverso l'ambiente culturale torinese — e Spazzapan —, alle esperienze figurative internazionali, al cubismo — ma al colore di Matisse —, il richiamo al neoplasticismo e all'astrattismo classico; e poi la trazione dell'arte giapponese, l'ascendente di Albers ecc.

E' sempre secondo una precisa scelta (che gli è concessa anche dal suo atteggiamento di indipendenza critica verso l'educazione accademica, da una posizione morale che gli deriva, fin dalla prima giovinezza, da una impostazione del tutto inconsueta alla cultura italiana anteguerra) che egli guarda e coglie, nelle situazioni culturali più diverse, quello che risponde alla sua particolare e precisa individuazione. Che è poi la sua sempre più chiara adesione a temi e significati profondamente umani. Ciò spiega anche perché, dopo la seconda mostra di Arte astratta, nel 1948 a Roma, patrocinata da Argan, Bucarelli, De Angelis D'Ossat, Ghiringhelli, Maltese, Marchiori, Sotgiu, Villa, L. Venturi (con opere di Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Dorfles, Dova, Fontana, Garau, Ghiringhelli, Guerrini, Licini, Magnelli, Manisco, Massaglia, Mastroianni, Maugeri, Mazzoni, Monnet, Munari, Perilli, Pizzinato, Prampolini, Reggiani, Sanfilippo, Soldati, Sottsass Jr., Spazzapan, Turcato, Vedova, Viani) Ettore Sottsass si staccò sempre più dal concretismo geometrico (non aderì, infatti, al MAC) per una più scoperta intenzionalità espressionista.
E ciò serve a chiarire il suo rifiuto dei cànoni sempre più stringenti della civiltà tecnicistica, la sua difesa dei valori originari della vita che egli vorrebbe ancora salvare nei popoli cosidetti « sottosviluppati » — e poi ci si considera dentro l'India, per esempio, col suo smisurato tesoro di civiltà e di cultura millenaria, con la sua filosofia, con la sua immensa, brulicante, cenciosa, affamata, ma ricchissima umanità — dalla minaccia del livellamento di massa, dalla minaccia del « benessere » come formula pubblicitaria, come arma nelle mani del neocapitalismo, come terrorizzante alibi per un nuovo asservimento dell'uomo.
« ...pillole gialle da un flacone sbagliato e le pillole erano di veleno. Gialle come il colore occidentale della morte: la bandiera giallo e nera austrungarica della disgrazia, il bracciale giallo col bollo nero dei ciechi di guerra tedeschi, le antiche eti

chette gialle col teschio nero dei veleni, il marchio giallo e nero delle vittime tedesche braccate dai nazisti, la carta gialla delle vaccinazioni moderne contro le malattie senza speranza, la bandiera gialla delle navi dannate da un'epidemia a bordo, la pancia gialla sotto le pennellature di iodio, prima del bisturi, il pus giallo delle ferite in cancrena. Gialle come il colore asiatico della felicità: gli stami del fiore di loto, la festa dell'amore ». (Fernanda Pivano - Ettore Sottsass: Auguri per sempre, Milano, East, 128, n. 4, 1963).

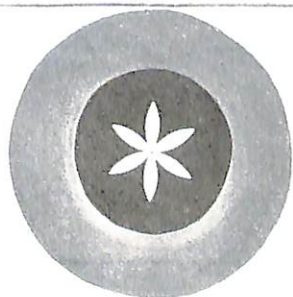
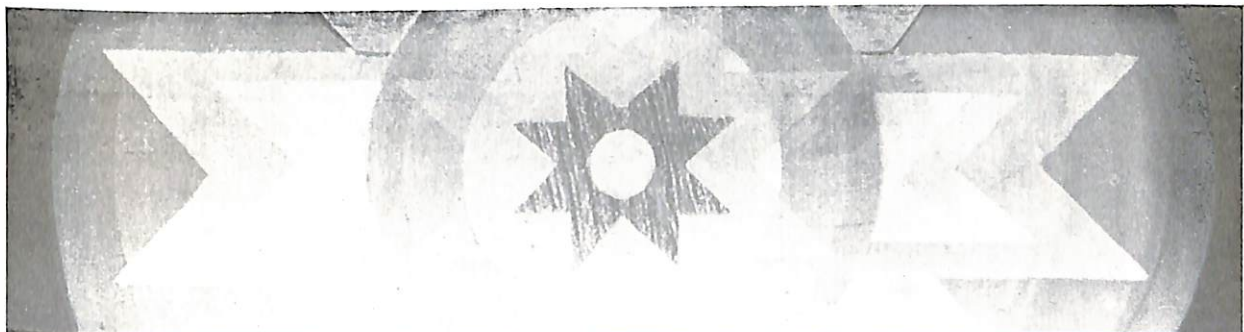
Il tema della filtrazione dello spazio per mezzo della trama luminosa (che torna nelle architetture di Sottsass, negli arredamenti — si pensi all'Atrio della Triennale del '60 — nei divisori trasparenti di spazi, nei mobili sempre in bilico tra il sottile divertissement e una più stabile strutturazione, nell'attività di designer, perfino nelle sue fotografie) si ritrova negli appunti grafici fin dal '40, nei disegni più affidati al gesto dal '46 al '47, nelle litografie in nero e a colori, nei quadri che egli veniva presentando alle poche mostre (una personale alla galleria del Naviglio, a Milano, nel '55; il V Premio Graziano, ancora nel '55 — 2° Premio ex-aequo con Scanavino —, una collettiva con Bemporad, Carmassi, Dangelo, Dorazio, Fontana, Novelli, Pomodoro a San Francisco nel '61).

E' così che si chiarisce anche il significato della sua piena adesione alle espressioni formali delle antiche civiltà, a quelle « architetture immaginate per la luce, perché erano immaginate per uno spazio concreto: uno spazio nel quale la luce e il colore avevano la stessa carica di solidità reale e densa che, nella struttura, aveva la pietra. E la pietra, prima di essere struttura, è pietra: la pietra come materia di questo mondo fa parte della storia dell'uomo; porta con sé attributi ancestrali, ha valore di simbolo, ha senso magico e religioso... Così, materia e luce e colore non sono che un'unica avventura della esperienza umana, tre termini vivi insieme e palpitanti di un'antichissima vita che si è svolta e si svolge nella coscienza e nell'inconscio degli uomini a farne la storia » (Ettore Sottsass Jr. in « Zodiac » n. 1).

Ed è ancora secondo il recupero, in senso magico e religioso, del significato umano dei simboli, che si può interpretare l'attuale pittura di Sotsass, quintessenziata in una sorta di pura rappresentazione, nella dinamica allusiva di una dimensione temporale che nel presente accoglie il passato e prepara il futuro; e nella durata accoglie la consapevolezza della morte, quasi a conferma di un significato esistenziale. L'individuazione di un centro di energia — che è insieme interiorità individuale e comprensione di universalità — diventa riferimento simbolico ai miti orientali dell'amore, della morte, della gioia. La morbida stesura di colori tenerissimi, puri, ora uscenti in progressione ritmata da un fondo tenebroso, ora scanditi in verticale a sostenere una impaginazione dinamica, si compone in forme esatte, ripetute, in un rapporto dialettico di sottile decantazione. Emblemi ossessivi, deformati, di esperienze attuali si uniscono e contrastano coi simboli purissimi di civiltà millenarie alternandosi in trame sensibili e fratte, come inserendosi nella continuità sfuggente, su-

bito ripresa, costretta, dominata, dal taglio irregolare del quadro, quasi interruzione e recupero dell'apertura dell'opera.
Quella pittorica di Sottsass è un'esperienza che si arricchisce di un'attività molteplice e varia, che, a sua volta, ne condiziona e verifica gli scatti, ne chiarisce le valenze.

Ho provato a chiedere a Sottsass come egli intenda, oggi, il rapporto tra la pittura e l'architettura, come possa concepire la permanenza del concetto di « quadro al muro », vivendo in pieno nel tempo che è il nostro e riconoscendone, come egli fa, i limiti e i valori, i rischi e le infinite speranze — sono ormai più di venti anni che egli si batte in mezzo alle polemiche più attuali, sotto lo stimolo pungenge dei rapporti con le esperienze più avanzate del mondo letterario internazionale, che gli viene da Nanda Pivano, sua moglie, una delle figure più note e vitalmente impegnate nel campo della cultura letteraria americana e internazionale —.
Mi risponde che il quadro nell'architettura deve rappresentare come un fulcro di onde che a lui vanno e da lui tornano, che serve a ritmare, a definire, a mettere a fuoco l'architettura, che, infine, è l'architettura stessa che si percepisce meglio attraverso il quadro. Ma anche questo va inteso in un modo particolare: il quadro, oggi, non può essere più il classico quadro da cavalletto: o meglio, la « pittura » non può chiudersi nei limiti del quadro. Anche il quadro-oggetto finisce nei suoi limiti; la sua presenza penetra maggiormente nell'aria, ci si può girare attorno, ma i limiti restano. (E qui è chiara la sua posizione verso l'arte programmata da una parte, con la mitizzazione, cui non sempre corrisponde una vera conoscenza, dei fenomeni della scienza e col rischio della retoricizzazione di essa — con tutti i pericoli che comporta — e verso il new-dada, ed anche la pop-art, dall'altra, che egli interpreta come una sorta di reazione distruttiva e cinica — e il cinismo significa violenza — contro il meccanicismo).
Bisognerebbe creare, oggi, delle immagini il cui timbro, la cui eco continuino molto al dilà dei limiti del quadro; perciò le immagini che Sottsass insegue coi suoi simboli, sia come struttura grafica sia per la concentrazione elementare delle forme, sono tentativi di convogliare la capacità di osservazione, di enucleare nell'osservatore una rinnovata capacità di affermazione individuale fantastica attraverso una ritrovata possibilità di comunicazione.
Ma egli, che con Nanda Pivano condivide il terrore della minaccia insita nella civiltà industriale e tecnologica sa che il processo tecnologico e industriale è irreversibile. Il suo ricorso ai simboli eterni delle antiche civiltà — determinante, a questo proposito, il suo viaggio in India — non vuole significare un improduttivo recupero di esse. Egli ha lavorato, come designer, alle macchine elettroniche: è cosciente che la storia non si ripete e non si limita, perciò, ad una posizione critica: egli crede alla possibilità di comunicazione; alla riscoperta dell'uomo come essere dignitoso e capace di crearsi da sé con la forza della fantasia (ora, egli dice, sono le strutture e la pubblicità che creano l'uomo).

l'amore della Nanda, 1964 ▶

In questo processo entra in gioco anche la pittura — e tutta l'attività dell'artista —. Anche attraverso il design egli cerca infatti di ritrovare il significato di certi valori: cerca di portarlo verso immagini che costringano l'uomo alla concentrazione, isolandosi dalla fluttuazione, dalla casistica contingenziale. Anche gli oggetti possono divenire dei fulcri, quasi strumento di rito — come appunto lo erano per le antiche civiltà —. E mi parla dei loro oggetti di uso comune, delle tazze da thè di porcellana giapponesi e del rito magico del thè (« con una tazza di porcellana giapponese un uomo è costretto a pensare, a ritrovarsi, a muoversi lentamente, non può correre dietro un tram » egli dice). Mi parla dei principi-base della grafica giapponese, delle pagine miniate medievali, delle impaginazioni arabe, — grandi superfici di cui percepisci la struttura, grandi scritture con linee e punti, con improvviso svariare in spazi bianchi, punteggiati, asimmetricamente, da una piccola immagine. Mi parla di S. Maria della Spina, a Pisa, percorsa, fino a tre quarti dell'altezza, da una sottile modanatura che di colpo si arresta, fermata da una piccola testa, quasi in una ricerca di suspense.
E aggiungiamo i tappeti persiani, dove un filo imprevedibile interrompe, irregolarmente, la stesura simmetrica. Si parla anche delle textures di Dorazio, percorse da un improvviso svariare di direzione e di ritmo, quasi da un impercettibile fremito. È la legge generale del mondo, che è fatto di tante strutture diverse; è la stessa combinazione della vita che è fatta di elementi infiniti e contrastanti.
Questo spiega, in Sottsass, la ragione di alcuni suoi quadri fatti di pezzi (che è ragione diversa da quella dei plurimi di Vedova), delle sue molteplici attività, della sua esperienza ceramica.
« In tutte le grandi architetture si riconosce questo principio della suspense » egli aggiunge « e il quadro, nell'architettura, è questo: tu hai un certo ritmo che improvvisamente si spezza nel quadro, che è cosa tutta diversa ». E ricorda la Casa del Thè in Giappone, presso i palazzi dei sovrani, costruita secondo una sequenza perfettamente lineare e dritta di pali di legno: nel centro un pilastro costruito da un tronco d'albero curvato, contorto, valorizza, con la sua divergenza, il ritmo generale, ne crea e compone l'armonia.
È secondo questa ampiezza di dilatazione che si deve considerare l'operare artistico di Sottsass, in questo ambito che si devono ricercare le costanti della sua condizione di artista.

bandiera di morte, 1963 ▶